

Ignacio Prat



LA PÁGINA NEGRA

(NOTAS PARA EL FINAL DE UNA DÉCADA)

En estas páginas se pretende dejar constancia de dos instantes de abatimiento, de postración, de sentimiento de derrota y fracaso o, para utilizar esa palabra putrefacta, de *desencanto*, en torno a la situación de la poesía española entre los últimos años sesenta y este primero de los ochenta. Esos instantes serían, antes que puntos cronológicos, modos, variedades de la actitud predicada, pero se localizarían, el primero, hacia 1970, y el segundo, hacia 1980, y no porque estas fechas obturan un período rotundo, ni porque equidistan de 1975, sino por razones de cierto peso, unas bien evidentes (esperan ellas mismas mostrarse así) y otras intrasferibles o casi. Es preciso, antes de nada, determinar desde qué posiciones o desde qué postura se emiten estas reflexiones, si son certidumbres o si no se atreven a serlo, y, desde luego, no estaría de más presentar a quien las emite. Este sujeto se confunde con el que las firma, naturalmente, pero utilizamos ahora la primera persona del plural con la aspiración, o la condición pre-impuesta, de que en ella se confundan también: 1) un arquetipo de lector, un arquitecto, o, mejor, un lector-modelo, que perteneciese, dentro del esquema de J. Marías, a la generación «juvenil» de 1946, dimitida como tal en 1976 para convertirse en «ascendente»; 2) un individuo que fuese portador de una «conciencia generacional», esto es, de una conciencia histórica que está resolviéndose como respuesta a la Idea misma de Historia; este individuo habría cedido a tal Idea el derroche de energía interpretativa que el renuente a aceptar la responsabilidad generacional, o el miembro de una generación de laboratorio o sin «conciencia» (de la misma), consumen en el titánico, cuanto inútil, esfuerzo por encarnarse en una respuesta que no llega; cabría añadir que estos últimos llaman, mientras el primero responde, que el primero colma los valores, y así los realiza, que entre estos valores destaca el aparentemente caduco de «generación», que el hecho de realizar estos valores, y de realizarse en ellos, se produce con violencia, etc. Entendemos que la posición de partida de este colectivo fantasmático, de este *nosotros* generacional, opere donde opere, se definiría en el hecho de prestar su naturaleza a la indagación misma; robaría igualmente al resultado su carácter finalístico, añadiendo a esta figura retórica, que es la propia de una tesis personal, esa naturaleza de figura de razón que posee. La posición de partida y el resultado, su sinónimo perfecto, nombran así la misma ilusión o, mejor, sueño de ese *nosotros*

El texto que aquí se publica fue leído en conferencia pública por el autor el 17 de noviembre de 1981, en los salones de la Fundación General Mediterránea de Madrid. Al solicitárselo para su publicación en *Poesía*, Ignacio Prat nos pidió unos días para corregir y pulir el texto. Desgraciadamente, murió a consecuencia de una grave intervención quirúrgica el pasado 16 de enero, sin poder cumplir su deseo.

José Rojo, que conservaba una copia de la conferencia, ha tenido la amabilidad de revisar el texto y prepararlo para su publicación. (N. de la R.)

generacional de impronta hegeliana. «El yo de Hegel integra en sí la universalidad de las conciencias de sí singulares y es así un *nosotros*.» Nótese bien que el nosotros no coincide con la negación del yo. El nosotros es la inserción en la negación del yo subjetivo de la subjetividad como tal, encarnada en todas y cada una de las subjetividades. Dice Víctor Gómez Pin: «El *nosotros* hegeliano es la verdad profunda de aquello que la conciencia religiosa intuye en la figura de Cristo»; y añado yo, que la conciencia generacional intuye en la figura de la Historia. Queda anulada o pospuesta, por tanto, la cuestión de si las reflexiones que siguen serán o no certidumbres del firmante. Lo serán, claro es, para un yo prestado a otros yo; y lo serán para aquellos otros alienados en este *nosotros*. No he señalado al principio, porque ni podía ni puedo hacerlo (se comprenderán ahora los motivos) quién advertía aquella desesperanza, ni en qué la advertía: sí en los poemas o fuera de ellos. He llamado a este algo, que alguien advertía, «desesperanza», como antes lo llamé «abatimiento», «postración», «sentimiento de derrota y fracaso» y «desencanto» (palabras todas ellas utilizadas por críticos de la llamada poesía joven para señalar su propia estimación del curso poético en España después de 1972, bien es verdad que desde posiciones retrógradas y opuestas, por causas diversas, a la afirmación generacional de 1970. Me refiero a seis artículos de distintos periódicos y revistas publicados entre 1972 y 1975, cuyos títulos y nombres de los autores callo ahora), y he querido aludir al cese, cese muy precoz, de la esperanza definitiva de todo grupo generacional, y que en este grupo en concreto da la impresión de haber sido estrangulada por el propio cuerpo en que alentaba, aterrado de verla, en su sueño, intacta en manos de algún enemigo. La esperanza cesada y la desesperanza o esperanza de nuevo signo puesta en movimiento en un instante determinado (que llamaremos con el nombre de una fecha: 1970) operarían según las pautas de conciencia e inconsciencia propias de su naturaleza histórica (la conciencia de sí, aplicada y gastada en su afirmación, y la inconsciencia revelada en relaciones entre otras en la del autor con el lugar — espacial — de su producto: es curioso por ejemplo, que, habiendo recuperado el buen estado físico post-simbolista, la vista y el tacto del último Mallarmé, este nuevo *nosotros* poético ignore a quién debe pagar esta deuda; no se ignora, sin embargo, en algún caso aislado, como en *Cepo para nutria*, el primer libro de Félix de Azúa). Por supuesto, el nosotros generacional de 1970 ó 1946 jamás haría suyo el concepto de «esperanza», esperanza en una obra o en un destino, ni el concepto de desesperanza, pero aceptaría con orgullo los sinónimos insultantes de «desesperanza» que manejaba Lucács. Para nombrar mejor esa no-desesperanza, esa no-frustración, etc., advertida por quien no he dicho donde no he dicho, pero tan evidente en el *nosotros* generacional (no para él mismo, sin embargo), en aquel 1970, y ahora en este 1980, puedo aludir a cómo, en tales o cuales circunstancias —y citando a Austin, Searle y Eco— cesan las «condiciones de felicidad [...] que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto (si no textual) quede plenamente actualizado»; a cómo el lector-modelo, uno de los testigos de la situación planteada, «se

pone crítico» (saco esta expresión semi-culta precisamente de un poema muy «generacional»; está en la página 69 de la antología de Fernando Villacampa y Juan María Marín, *Degeneración del 65*, libro muy poco citado y que, aparte de designar por primera vez con una fecha significativa la cristalización del nuevo *nosotros*, constituye el único precedente del florilegio de J. M. Castellet). No se satisfacen, pues, unas «condiciones de felicidad» que, en el plano del análisis textual, donde se trata sólo con el lenguaje, conforman la entidad del receptor, y que, en plano de nuestro análisis, conforman la primera esencia del *nosotros* histórico en lo que tenga de testigo de sí, de testigo de su conciencia. Estoy hablando de una «generación infeliz», de una generación (emisión) de infelicidad, no de una generación realizada, de cuándo y de por qué lo fue, sin atreverme a señalar que su infelicidad proceda de alguna clase de autoinspección de sus características lingüísticas específicas. Para definir la relación entre esta infelicidad que no se retiene y la poesía novísima-postnovísima he empleado al principio la locución «en torno a», no sólo porque, como he adelantado, este sentimiento está fuera de la conciencia del colectivo, sino, sobre todo, porque es, está siendo, hipotético y está siendo ilocalizable (no importa ahora que haya aparecido expresado, como pánico cultural al contagio de una *coqueluche* maligna y sin antídoto, por algunos comentaristas de primera hora —pienso en la nota del periódico *Tele-Exprés*, de Barcelona, del 27-IV-1970—, porque precisamente la razón principal de ese pánico residía en no poder fijarse sino «en torno a»). Intentaré una nueva aproximación a lo rodeado, a lo «en torno a» lo que se piensa discurrir. No identifico, por supuesto, esta infelicidad de cuna semiótica con un error de cálculo (se calculó mal el proyecto de felicidad, el «montaje» castelletiano), tampoco con una disfunción estilística de origen desconocido que, al deteriorar el modelo de lector, deterioró simétricamente el modelo de autor (paso de un «cogito interruptus» a un neoclasicismo), ni con un desenmascaramiento de la última verdad (la destrucción al fin como construcción: no solamente hay apoyos en la tradición, como decía el consciente colectivo, sino que éstos son el 27 vía Sahagún, Gil de Biedma, etc., ni mucho menos con esa «infelicidad» paranomástica por medio de la cual se lamentaba un valiente columnista en *El País* del 17-II-1980); no, esta crisis con respecto a algún tipo de felicidad u optimismo, que revelará sin duda aquella, junto con alguna fecha, por añadidura, no se deja perseguir queriendo comprobar los atentados a una carta fundacional que no existió. Antes al contrario, será visible cuando, como en 1970, y aún antes, la especificidad novísima quede enfrentada a su reproducción masiva y se sumerja en la *amargura* real de los «Dulces objetos fabricados en serie» (Pere Gimferrer, «Shadows»), la otra cara de lo *camp* es *amargura*, que también ha dicho S. Sontag, o cuando, como a finales de los setenta, no sepa a qué Gran Espíritu ofrecer un Hermosísimo Cadáver.

El monstruo romántico, el patético artista de la carne, huye del museo de figuras de cera, cuyas salas, inundadas por la luz de un amanecer prematuro y repentino, le muestran la realidad de su trabajo convertido en trivialidad artesanal; el infante blanquecino, que ha recibido dones maravillosos, huye del cuarto de los juguetes animados después de cada

media noche: también el sol cruel ilumina los pobres muñecos sin alma. Una justicia implacable y absurda, pero de faz simpática, da la vuelta a todos los letreros, desaloja los estudios cinematográficos, los supermercados donde se vendían disfraces de Freud y Marcuse. Autores raros y olvidados reaparecen en Segovia, quince, cuarenta años después; se publica, en Editora Nacional, la edición crítica del *Necronomicon*. Al tiempo que suceden estos cataclismos, legiones de nuevos novísimos poetas, llegadas de lejanas costas (quizá son éstas las legiones y las costas por las que se preguntaba, horrorizado, Pedro Gimferrer en su último poema escrito en la lengua del Imperio), infestan el ámbito literario con sus producciones, cumpliéndose así la vieja amenaza de W. Benjamín. La música de los poemas neovivísimos es, naturalmente, la de Ketelbey; la letra pinta fiestas galantes en nocturnos jardines dieciochescos, describe partidas de caza desde la perspectiva angular patentada por Sthendal; nos hace asistir, también ladeados, a barocas naumaquias en los bordes del Adriático; nos ofrece, en fotos fijas, estampas de la vida cotidiana de Luis Cernuda y Konstantin Cavafis; pero también, en otros casos, los poetas renuncian al lujo y a la voluptuosidad, y nos invitan a mirar al sol fijamente, para que comprobemos que es el mismo en Cuhaunahuac y en Benarés; finalmente, demostrando así que son lectores de la *Revista de Cultura Brasileña*, que han recibido la flecha que les asignó Wallace Stevens y que no son unos extraños en la fiesta que se celebra detrás de todos los espejos, instan al público a comprobar que sus poemas están compuestos por palabras, palabras y no otra cosa, pero palabras de calidad auténticas. A pesar de que voces sensatas advierten a los ejércitos de ingenuos que todos estos escenarios bizarros, estos Bomarzos, estas páginas blancas, son propiedad privada, la marabunta poética amenaza con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso. Quizá los verdaderos novísimos, en su retirada, invaden a su vez las cuevas escondidas a que se habían retirado, en otras épocas, y por causas muy distintas, los vates del social-realismo. Si estas imágenes apocalípticas fueran del todo ciertas, se explicarían fácilmente los síntomas de éxodo que, en el panorama de la que puede llamarse estética novísima, se observaban hacia 1970, e incluso antes de esta fecha (porque el que parece año fundacional es también el año del funeral). Pero sólo manipulando las biografías y las bibliografías —operación que resulta en este momento del todo inexcusable— se dará razón cumplida de un malestar que da la impresión de residir únicamente en las regiones puras del Todo hegeliano aplicado al concepto de generación, porque vidas y textos se empeñan en negarlo. La disolución temprana del primitivo grupo barcelonés, por ejemplo, tiene su detallada cronista en Ana María Moix, pero sería del todo inútil perseguir en sus testimonios indicios de ese malestar; la autora de *Baladas del Dulce Jim* declaraba en 1971 a Federico Campbell: «Cuando apareció Panero (se refiere al invierno de 1967-1968), el grupo de amiguetes ya había entrado en la fase de echarse los trastos por la cabeza (no tengo que advertir que la última frase constituye un flagrante catalanismo) [...] Al principio no «por desavenencias literarias» [...] Luego, sí [...] Son cuestiones personales ajenas que no me incumben: faldas, chismes, y problemas de

trabajo editorial. La mafia actuó de modo implacable: ojo por ojo, diente por diente. Llegó Molina de Madrid y se le expulsó de la ciudad, como el gánster de *Cosecha roja*.» Si se produjo realmente la invasión de repeticiones agobiantes que he descrito y el derrumbamiento de los mitos generacionales, el núcleo fundador no rechazó inmediatamente, ni mucho menos, el nuevo orden de cosas; de igual manera, no es una elucubración erudita de G. Carnero y otros profesores la constatación de la existencia de puentes entre la generación novísima y las anteriores, no sólo entre ésta y los poetas «independientes» de 1950-1965, sino incluso entre los novísimos y para-novísimos y los poetas social-realistas (podría hablarse de relaciones «sociales» con estos últimos, pero también de relaciones de otra índole, como demuestran, por extraña paradoja, algunos poemas de Antonio Carvajal). Quizá la trayectoria de Pedro Gimferrer, manipulada convenientemente —es decir, interpretada como característica del autor-modelo generacional—, ejemplifique en toda su extensión la teoría según la cual un cierto tipo de malestar, que se resiste a ser hallado en las subjetividades, porque éstas no soportan, por definición, una «verdad profunda», es, sin embargo, constitutivo de aquel *nosotros* «que integra en sí la universalidad de las conciencias de sí singulares», y que, en nuestro caso concreto, se manifiesta en torno a 1970. Es demasiado sabido que a fines de 1969 Pedro Gimferrer se convierte en Pere Gimferrer. Podría decirse, parafraseando a ese único autor de todos los manuales de historia literaria, que a partir de tal momento Gimferrer *entra en una etapa más personal o auténtica*, o, mucho más exactamente, alterando el título de Ramón Valls, que emprende un viaje del nosotros al yo. En el número 127 de la revista *Serra d'Or*, de abril de 1970, declara: «*Per a mi el castellà ha estat un instrument, una eina amb la qual he pogut treballar una determinada obra poètica, concebent-la com quelcom aliè a la meva persona. Tot i escrivint sovint en primera persona, era un altre qui parlava, no jo mateix... ara, amb el català, m'he trobat una llengua que, essent la meva, m'és útil com a eina de treball, com a instrument de treball poètic. Una llengua amb la qual ja m'és possible expressar-me en primera persona.*» También es muy sabido que a ese giro idiomático y cultural corresponde una especie de renacimiento estético. En una «Poética» de finales de los setenta, Gimferrer escribe: «De un *Punto Cero* hace partir Valente, en esta nueva etapa, su propia poesía, esto es, del área de máxima tensión del lenguaje, que es la zona en cierto modo preverbal o supra-verbal, el área de lo no-dicho y quizá no decible. Mi estado de espíritu después de cada nuevo libro, no es muy distinto, y de modo particular lo es después de mi último libro, *L'espai desert*. En la zona de lo absoluto, la poesía que ingresó en ella y postuló para sí tal sollicitación extrema ¿qué queda, sino esperar a que, en el

* *Para mí el castellano ha sido un instrumento de trabajo con el cual he podido trabajar una determinada obra poética, concibiéndola como algo ajeno a mi persona. Escribiendo en primera persona, era otro el que hablaba, y no yo mismo; ahora, con el catalán, he encontrado una lengua que, siendo la mía, me es útil como instrumento de trabajo poético. Una lengua con la cual ya me es posible expresarme en primera persona.*

lenguaje hablo lo que por el lenguaje pueda manifestarse? No un «oficio o aburrido arte», como diría y dijo Dylan Thomas, sino una tarea de conocimiento por la palabra, conocimiento que, aún para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema. Tal es ahora, y desde hace años, el sentido de la poesía para mí. Quiero decir de la poesía que yo escribo. Y, por otro lado, el fin de la demarcación de los géneros (narrativa, lírica, ensayo) y aún de las disciplinas (literatura, pensamiento) preside este propósito de investigación textual. El tiempo dirá de su futuro y de lo que haya podido obtener su presente.» Y ya en la misma «Poética» de *Nueve novísimos* había dicho: «a la poesía en que actualmente trabajo —mi primer libro en catalán, titulado provisionalmente *Els miralls*— no le son quizá plenamente aplicables algunas características que podían parecer inadmisibles en mi obra anterior. Cabe esperar que ello suponga un progreso». En 1972, y refiriéndose al uso del nuevo idioma, comentaba Jenaro Talens: «La utilización del catalán por primera vez en su obra no es algo que deba entenderse como hecho marginal. Para un autor a veces su propio estilo es más una valla que un camino abierto. No creo que haga falta citar a Beckett y su bilingüismo no gratuito para demostrarlo. El abandono del castellano por Pedro Gimferrer venía motivado —al margen de otras posibles y explicables motivaciones— por la necesidad de no caer en la trampa de un lenguaje hecho, su propio lenguaje anterior. La dificultad inherente a todo intento de moverse entre un vocabulario, una sintaxis y un campo semántico distintos facilitaba, por otra parte, la no-dispersión, el dominio de su pensamiento. Quiero con esto decir que el paso al catalán está plenamente justificado “desde dentro”. No es una ruptura, sino todo lo contrario. Casi me atrevería a decir que era la única manera no sólo de mantener una coherencia interna, sino de mantenerla abriendo nuevos horizontes para una poesía demasiado cerrada ya en sus propios límites.» Creo que estas palabras interpretan perfectamente, con absoluta claridad, las motivaciones profundas del viaje de Pedro Gimferrer, si no, en principio, a la órbita de la literatura catalana, a la órbita de la lengua catalana, y lo hacen desde una perspectiva coincidente con la del autor. La referencia a las «otras posibles y explicables motivaciones» es especialmente afortunada. Se admiten esos otros motivos, bien que al margen de los esenciales, aunque no se menciona, sin embargo, los posibles riesgos (¿beneficios?); de haberlo hecho, ¿hubiera pecado el crítico de temerario?; me refiero, claro es, a la posibilidad de deglución por el *maelstrom* de la cultura nacional, que empezaba a girar con fuerza al comienzo de los setenta y en cuyo fondo se descubría la roca limpia de ese «esperit català» sobre el que luego ha teorizado el propio Gimferrer a propósito de Tàpies. Tenemos, pues, ante los ojos el siguiente espectáculo: el más importante de los poetas novísimos cierra su fábrica de estética generacional (en torno suyo —no lo olvidemos— empiezan a proliferar los puestos de venta de esa estética reducida a reproducciones rebajadas de la misma, kitsch del kitsch) y abre una nueva, después, sin duda, de honestas meditaciones, en un espacio nuevo; nuevo, sí, pero en la misma ciudad, en la misma calle, en un espacio dentro de otro espacio. «Tarea de conocimiento por

la palabra» se llama la nueva empresa, dirigida por el cerebro de la primera persona. La cáscara exterior-anterior, arruinada, comienza a cuartearse, aunque sobre sus restos, y por mucho tiempo, se instalan deprimentes inquilinos. No olvidemos, entre paréntesis, lo poco o lo demasiado que se sabe de la operación autorreflexiva previa a la entrega a esa «investigación textual», estimada por Talens como «alto en el camino» y luego como franco «progreso», tras el examen de *Els miralls*. Muy retrospectivamente, Gimferrer compara su empresa renovadora con la emprendida por J. A. Valente, por cierto, 1961, limitándose a replantear un antiguo problema: se contempla «el área de lo no-dicho y quizá no-decible» (éste «quizá» lo analizaremos luego) como punto de partida hacia un significado para sí, mejor dicho, hacia un saber que «aún para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema». Las referencias casi coetáneas a Valente, de nuevo, a Goytisolo y a Benet dan un enorme patetismo a la declaración, bien que casan perfectamente (¿merecidamente?) con esa teoría ingenua que sustenta hoy en los manuales universitarios, bajo el epígrafe de «Metapoesía», a una época y a una suerte de escuela poética casi contemporánea. En cambio, en 1970, después de haber escrito *Els miralls* y *Foc obert*, la justificación o el resumen de reflexiones previas se abría a muy distintos horizontes, en parte reexaminados luego, independientemente de la obra gimferreriana, por un Talens. «Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de este sistema [...] es indiferente que el poeta publique hoy su obra, la mantenga inédita, la reparta en prospectos por la calle o la escriba en las paredes. Cuando una obra poética importa, siempre le llega su momento; cuando no importa no le llega nunca. Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidore Ducasse. Lo demás deben considerarse manifestaciones de una estética anterior, epifenómenos en suma. No es de extrañar la esterilidad de las tres cuartas partes de la lírica actual; la poesía académica, de mera imitación, la que no hace un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica, sólo puede aspirar al público que tiene, un público de catacumbas. La ausencia de un planteamiento moral en términos claros, rotundos y precisos reduce la poesía a habladería fantasmal sin ninguna relación con los asuntos de la vida diaria y los problemas de la conciencia humana. Las armas de la imaginación se oxidan y la banalidad ocupa el puesto de la revelación poética. Sea «social» o «estética», la poesía académica —es decir, casi toda la poesía española actual— carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común, pues es visible en ella la ausencia de una concepción de la realidad que rebase los límites del confusionismo mental, la vaguedad y el pis-allar. Si el poeta no tiene las cosas claras —es decir, si no sabe con exactitud qué pensar de los asuntos de la vida— no veo en nombre de qué podía aspirar al interés de sus lectores. La poesía de imitación sólo sirve para dar tema a los gacetilleros. En cuanto a la poesía fundada en la difusa imprecisión propia de la juventud, sólo es tolerable en los inicios de la carrera de un poeta. La mayoría de los poetas españoles han hecho un arte —por adulta que sea su edad— de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni

respecto al lenguaje. Como no veo que la poesía pueda tener otros temas, es obvio que la mayoría de los poetas españoles no escriben nada que valga la pena de ser leído. Urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad.» A tantos años de distancia, y por tanto necesariamente malentendidos ahora, algunos aspectos de esta «Poética» nos producen escalofríos. Sólo si Gimferrer pensaba en los poetas de juegos florales o en sus propios imitadores, tranquilizaba esa exigencia de una «concepción de la realidad», de «un planteamiento moral en términos claros», esa cristalinidad mental en que hay que bañarse antes de ponerse a escribir poemas. Nos horroriza todavía más la obligación de correspondencia absoluta entre «palabras» y «realidad práctica» y sólo nos tranquiliza algo la seguridad dada de que, si la obra importa, será reconocida. En cambio, si no pensaran tanto esas otras «realidades» tan próximas y tan multívocas como la misma Realidad, *Els miralls* y *Hora foscant*, otros aspectos de la «Poética» citada en conexió directa con el origen de la nueva fase gimferreriana, serían muy ilustrativos de la evolución en «progreso» del poeta y aún de las formas de su adherencia al espíritu generacional. Aludimos a la oración «Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de este sistema», puesta bajo la advocación de Rimbaud y Ducasse. Porque ¿acaso *Arde el mar*, *La muerte de B. H.*, y, en parte, *Extraña fruta*, no perseguían esta contravención, no la lograban, no se levantaban contra el sistema represivo en grado sumo de la sociedad, del sistema, del aparato literario, de la estética dominante, de la clase dominante, incluyendo los esbozos de «metapoética» que la crítica ha notado desde el segundo libro, segundo si se tiene en cuenta *Mensaje del Tetrarca*? En la novela *El mercurio*, que con alguna ligereza puede considerarse la *A rebours* de la generación novísima, del 65, del 70, del 68, o como quiera llamarse, los versos de Gimferrer participaban en el desfile de signos culturales anti-aparato que se paseaban frente a la cultura de post-guerra y a su función represiva generalizada. En la misma «Poética» para la antología de E. Martín Pardo, anticipaba Gimferrer la conclusión de su ensayo «Tres heterodoxos», aparecido al año siguiente, y que puede considerarse como el último explosivo descargado por la popa de su nave renovadora, con bandera catalana, que huía a toda máquina de las aguas de la poesía española de los últimos sesenta. (El título, por cierto, «Tres heterodoxos», despedía un desagradable tufo americocastista y goytisoliano, de apéndice «chusco» a Menéndez Pelayo.) Se trataba de un explosivo compuesto por tres cargas conectadas entre sí, de las cuales, creo recordar, sólo estalló, y aún ésta parcialmente, la tercera, L. M. Panero. Hoy, recuperados los restos de la bomba, puede notarse que los materiales utilizados para la composición de sus dos primeras cargas, Juan Larrea y C. Edmundo de Ory, estaban fuera de uso mucho antes de 1970, a pesar de su aspecto exterior que parecía indicar lo contrario. Quizá la primera carga hubiese funcionado, sobre otros inconvenientes, de haberse cebado con poemas de S. Dalí y con el epistolario de éste a Lorca, pero esto nunca se sabrá; para la segunda carga no había entonces, nos parece, material sustitutivo posible. Precisa-

mente por las mismas fechas de «Tres heterodoxos», el más explosivo de los tres, L. M. Panero, anunciaba también su descubrimiento de la sensatez, de la reflexión irreflexiva, superadora de la irreflexión reflexiva: «escribir *Era* sólo un oficio, algo que hacía sin saber por qué. Ahora sigue siendo una locura, pero consciente, y al fin y al cabo eso es la poesía: tratar de reemplazarlo todo a falta de todo: vivir únicamente en la poesía, en el lenguaje»; y, anticipando las últimas recientes tesis de J. Talens, correctoras de las de Bousoño, venía a declararse —como, en otras palabras, Gimferrer, al margen de la marginación—. Cito otro pasaje de Panero: «diciendo no, o tratando de protestar, no se destruye nada, sino que se integra uno en el sistema». En el lugar en que Gimferrer decide alejarse de un «ambiente estético y personal» caduco, Panero lo hace también, en compañía de Félix de Azúa, de un grupo que ha alcanzado su plenitud y por ello mismo su finitud. No cabe duda, pues, de que la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet, y seguramente antecede aquélla a ésta en el tiempo, y no sólo en algunos meses. La antología de Martín Pardo es índice de esta crisis: se la ha considerado complemento de la de Castellet, también reunión de la coqueluche bien trajeada, frente a la otra, muy informal en su vestimenta, y se ha visto muy consecuentemente que ésta levanta el estandarte de la tradición y la continuidad frente a —o paralelamente— al de la revolución y la ruptura. Pero de lo que tampoco cabe duda es que el fenómeno de la crisis se aprecia únicamente en el autor-modelo que diseñó Castellet, en la superficie y en el fondo de la Idea generacional que fundamenta su prólogo y su selección, concebidos no con astucia o con oportunismo, o no solamente con astucia y oportunismo, sino con buena inteligencia de ese concepto global de generación que se manifiesta como espíritu de un yo integrador de las conciencias singulares, más o menos encarnadas en las subjetividades y no enteramente a partir de ellas. Del acierto de Castellet responde el hecho tan evidente de que no se hallase en su antología ni poetas ni poemas, sino espíritu, o, si se quiere, fantasmagoría de que la diversidad de las voces no llegara a justificar la singularidad de una voz, de que la esencia del fenómeno novísimo no fuera perseguible entre las páginas del volumen, ni siquiera entre las del prólogo. La idea de lo novísimo estaba y no estaba presente, es decir, estaba; la hubiese negado su hallazgo; la negarían e inverificarían luego las carreras de los poetas reunidos en la sección titulada *La coqueluche*. Por tanto, ese malestar, que pretendíamos detectar hacia 1970, y del cual huía, llevándolo consigo, el arquetipo generacional, tampoco es mensurable. Pero huía de él, de las condiciones de felicidad inaceptables, de la estupidez y aún del delito moral y cívico de habitarlas. Y esta huida, como tal, era regreso al punto que la provocaba, obsesionaban las distancias con respecto al punto de la crisis, como demuestran las declaraciones espigadas y otras que podrían traerse a colación (no demasiadas). Pocas veces con mayor claridad se ha comprobado la naturaleza eidética de toda objetividad como a raíz de esa separación estridente de la idea generacional flotante en que se sumergía la máquina castelletiana. Felicidad e infelicidad, y sus sustratos reducibles, fidelidad e infidelidad a la idea citada

—y aquí habría que precisar la legalidad histórica de la asunción de esos estados con mejores armas que la escala de fechas de J. Marías—, se reúnen, anulándose, en un eje de falsación no estable, que discurre a lo largo de la nueva década. No interrumpe su decurso el surgimiento de una generación nueva, porque, citando a Ortega, ni algo ha cambiado en el mundo, ni ha cambiado el mundo, ni, por tanto, nadie ha cambiado el mundo, aunque han cambiado muchas cosas en el mundo. La prueba no solamente la ofrecería el hecho, evidenciado con unanimidad por las publicaciones que han celebrado el décimo aniversario de *Nueve novísimos* de que el último acontecimiento poético transformador de signo radical fue aquel suceso editorial, sin perjuicio de que lo consideremos aquí más como tumba que como cuna de la sensibilidad nueva, sino los ya numerosos fracasos resultantes de los intentos de titular *generación* a grupos determinados surgidos con posterioridad o independientemente de lo que simboliza la fecha de 1970. No existe, no puede existir, por ejemplo, una «generación del lenguaje», a pesar de los documentos fotográficos, salvo si se entiende este rótulo, como ya se ha hecho, inexplicablemente a nuestro entender, como alternativa de «novísimos», «venecianos», etc. No puede aceptarse, desde nuestro punto de vista, la existencia de una segunda generación, ni siquiera de un «segundo momento generacional», tal y como propone, entre otros, Luis Antonio de Villena en su reciente estudio «Lapitas y centauros», acertadísimo, claro es, en sus otros planteamientos y conclusiones. Por supuesto que, siguiendo a Villena y aceptando la opinión general, algunos de los novísimos castelletianos en su segunda o tercera manera o época, otros poetas surgidos paralelamente, representados en antologías o no, y varios poetas granados con posterioridad a 1970 son los que producen la sustancia áurea que recubre la segunda mitad de la década; y también aceptamos la advertencia final de Villena: «para quienes —más jóvenes, o menos creadores— están ahí porque tal es el aire indudable del tiempo (se refiere a un tipo de poesía *muy de siempre*, intimista, pulcra, clásica, de querida vinculación a la tradición, y eso sí, también estética)», hay, en efecto, un peligro muy notable: Componer libros pulcros, finos, bien hechos, pero muy impersonales. Pues la tradición —y ése es su gran riesgo y su gran lujo— aplasta a quienes la utilizan mal o a quienes no tienen la suficiente personalidad, el suficiente talento, para egotizarla y singularizarla, asumiéndola. Un poeta que escribe *en la tradición*, tiene que ser más él, y más personal que cualquier otro. En la tradición sólo viven los mejores, y por eso es una aristocracia. Tomen ejemplo los que se sientan tentados por el *desorden apolíneo*.

Para justificar, o intentar justificar, por qué sería aconsejable tomar en vano el nombre de «generación» aplicado a la señal —en el sentido de Buyssens— que transmite la antología castelletiana, entre otros fenómenos generacionales no menos significativos, aunque quizá menos expresivos, convendría argumentar sobre una base tan coherente como el libro *El método histórico de las generaciones*, de Marías, y su artículo «Generaciones: los cambios del mundo» de 1974 y sus continuaciones aparecidas en la prensa hasta febrero de 1975. En primer lugar, ese o cualquier otro fenómeno que

se juzga transmisor del espíritu generacional resulta ser índice no muy distinto del conceptualizado por la semiótica, pues se refiere a todas las posibilidades de indicación, a todas ellas como marcadas por la posibilidad de realización, que no se halla exactamente entre esas todas, sino precisamente en todas las que vehicula el índice; no es caso ahora pensar en verificaciones particulares de las posibilidades reunidas en el haz indicativo, pues a su vez esas variaciones, de realizarse en el mismo orden teórico, cuajan en subclases de índices. Así, uno de los considerados por Castellet, uno cualquiera de los «elementos comunes» en la «forma de esta nueva poesía», una de las «técnicas habituales de esta generación de "cogitus interruptus"», por ejemplo, la «escritura automática», se darán o no en la obra particular de cada poeta —Castellet asegura que «en algunos poemas», la emplean (la «escritura automática») todos los antologados—, pero lo que de indicativo tiene la fórmula (ésta o las otras tres, «técnicas elípticas, de sincopación y de "collage"»), no sólo no se proyecta en el vector que termina en los textos publicados, sino que lo remonta hasta la primera clase de índices expresados, «cogito interruptus» por ejemplo, e incluso la rebasa, instalándose definitivamente en las raíces del término nodular, en los que llama Castellet, otra vez con índices en constante retracción, «factores extraliterarios». Seguidamente, Castellet desvela lo que cubre el sintagma «factores extraliterarios»: no otra cosa que una formación «desde los supuestos de» *«los mass media [...] en un medio histórico, político y sociológico distinto de sus equivalentes extranjeros»*. Ciertamente que se ha vuelto así a crear un nuevo escalón en el trayecto indicativo, cierto que, como el rasgo formal considerado antes, la verificación de este supuesto iba a resultar enormemente problemática; pero apunta Castellet con sus «medios equivalentes» a lo mismo que Marías con su «mundo ambiental» diferente según los *contenidos* variables nacionales y de bloques. Podría apuntarse, acerca del concepto «mundo ambiente» de Marías —y con mucha mayor causa si se cree, como es nuestro caso, en una condición formadora de «generación» de raigambre espiritualista—, que sus exploradores tardíos —todos en realidad, lo son (tardíos): críticos profesionales y ex-generacionales—, no hallando ya precisamente ese «mundo ambiente», ni hallándose en él, ni siquiera bajo la apariencia de algo —pieles, muchas— seco o muerto sobre la superficie viva, viva de la vida mutua que se cambiaron entre sí el «mundo ambiente» y sus pobladores —fundadores—, no sabiendo, y no sabiéndolo cada vez peor, menos, qué cosa es y era el tal «mundo», iban a sufrir la tentación de limitarse a investigar sobre los testimonios materiales: escritos, filmaciones, grabaciones, recuerdos, etc. Esa tentación es obligada: tienta una posibilidad de estudio, con excepción de otra cualquiera que impregna a la elegida de un aroma malsano. Y la posterioridad que insinuábamos en el acto no modifica su imperfección. Si es algo ambiental de Marías, por ser conjunto de algos, de «mundos» individuales, dicho groseramente, comunicándose e incomunicándose, se piensa como el halo definido por Horkheimer, en su contextura no interviene tiempo computable alguno. No hace falta precisar cuándo un ambiente es y cuándo desaparecer o cómo; pero Marías cede a la tentación, ésta sí conducente al pecado, de explicar

qué es; para decir qué no es basta copiar las páginas de Marías o las correspondientes del prólogo de Castellet. Por lo menos, Bousoño concede que «Aunque toda nota de época haya sido "causada" históricamente de modo material, el "estímulo" generacional puede, en ocasiones, no serlo (aunque también pueda serlo, y con frecuencia lo sea)». ¿Puede durar una generación, por tanto? La que conocimos, y de la que tratamos, no tiene duración o indicativos o características que sean reductibles por cientifismo alguno. Entiéndase, pues, que ejercitamos una glosa de la metáfora histórica llamada «generación», y que, si dispusiéramos de un bagaje metafórico personal amplio, lanzaríamos también nuestra segunda metáfora crítica o científica al ruedo donde bullen las otras del mismo segundo grado. Quizá lo hemos hecho ya atraídos por la metáfora de L. A. de Villena.

Sólo se ha esbozado la realidad de una crisis que se siente como angustiada en el cuerpo inmaterial de la generación novísima y se ha señalado sobre la metáfora temporal de 1970. Por estas fechas se dimitía —que quede claro esto— de lo visible, de las indicaciones de los índices, de las señales (en alguna de ellas aún se hallaba refugio entre sus páginas); quizá también del Espíritu, de la manera particular de intelección de ese Espíritu. Algunos comentaristas detectaron una suerte de nihilismo en la constitución de aquella generación: toda pausa entre creencias se define así vulgarmente. ¡Pero cuántos de los novísimos castelletianos y de los independientes no contribuyeron a expesar ese nihilismo torpe, naturalizándolo, y a conducirlo por las vías de nuevas creencias! La ultimísima época española de Gimferrer y la primera fase de la catalana ¿no ilustran este destino? Sonrisa, pese a quien pese, sobre el rostro de la nada dicha, del hoy aburrido decir nada. ¿No la ilustra con su evidencia el período metapoético? ¿Y la nueva dispersión de lo metapoético en el lirismo neotradicional detectado, entre otros, por Villena, o su desviación en el llamado minimalismo? La crisis, el malestar, sí duran; y, todavía más, sirven para definir el eco que ha dejado en herencia la estridente voz de la generación. Algunos pueden presentar una bibliografía más o menos fiel a uno de estos finales estéticos, pero ¿acaso ello no denuncia su indiferencia al descendimiento histórico del Espíritu generacional? Estos oídos sordos no delinquen, como no delinque el silencio cuando no se dice; suprema estupidez la alternativa contraria: la orquesta de unánimes silencios; el autor de la partitura ha malinterpretado el libreto, Pour un tombeau d'Anatole. Aquella indiferencia de algunos aludía sin querer a algo distinto, el malestar de la generación, malestar que no se cifra, claro es, en un bienestar previo, en una felicidad que, como antes apuntábamos, imponía sus condiciones. Malestar grabado a fuego en aquellas frentes; la estrella en la frente de Roussel. Estaban mal, incómodos, en el trono generacional que sus propias manos acababan de alzar, y siguieron estándolo en los sucesivos escalones que separan las alturas de ese trono de su base nunca alcanzada. La que se ha llamado «metapoética» representa, como quiere Bousoño, «un desenmascaramiento y rebeldía contra el Poder», y es, aún más, «una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra poética». Así puede ser, pero estos referentes ¿no

señalan a los primeros tiempos generacionales, a la selva de símbolos inconscientes titulada «venecianismo»? ¿Y no representan, en última instancia, por una parte, el reconocimiento de un error de partida, el rechazo de la vía mallarmiana, por ejemplo, y por otra, principalmente, el enmascaramiento de un malestar ya reconocido que se niega talando la antigua selva hasta sus raíces? Las deducciones de Bousoño, ¿no vienen a atestiguar que la posición metapoética de mediados de los setenta, más que autoanálisis, es autocrítica que permitirá comenzar desde una nueva inocencia? En esta fase casi contemporánea, como pretendía Valente, se afinaban los instrumentos del silencio previamente a los sonoros. Que nadie dude ahora de nuestra independencia con respecto al lenguaje del Poder, de nuestra opción por un lenguaje crítico, y de nuestro rechazo a la ilusión burguesa de la representación verbal. En todo caso, nuestra ilusión —dicho con palabras de Talens— es «dejar hablar al lenguaje, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gasto gratuito (nada más subversivo en un orden levantado sobre el valor dinero y la productividad del goce), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de *saber*, es decir, de poder), ni de juicios de valor»; proponemos un «desorden», propiciamos «la expresión de lo indecible (lo real) negando que todo está dicho, y afirmando «su carácter de no clausura, de "continuum", de interminable, de todo lo por decir». En el examen tan claro del problema realizado por Talens, vemos, antes que otra cosa, la segunda aparición del antiguo malestar de 1970, el malestar que no sabe ya de sí mismo, que ha olvidado que no quiere saber de sí mismo, y al que no resta, por principio, opción alguna de reconocimiento. Sobre el rostro de estas consideraciones y sobre sus prácticas, por mucho que queríamos evitarlo, vemos dibujarse una inmensa sonrisa, tan interminable como lo «por decir» de la boca, y, sobre todo, tan posible, tan espantosamente posible; no surgen en torno, como en 1970, estridencias innúmeras, mercadillos variopintos de baratijas poéticas, no hay nombres propios que signifiquen una trampa ni apoteosis de mal gusto ni *desorden* popular que provoque el distanciamiento elitista y el autoanálisis; lo que rodea es ahora también otra multitud, pero de sonrisas sin pecado, y lo que se oye, porque siempre se oye algo en los grandes espacios, es el silbido quedo del afinamiento siempre demasiado prolongado de las liras. Quizá una de esas sonrisas se transforme en algún momento en horrible mueca de soberbia y los labios se abran para pronunciar la subversión, en el círculo de las sonrisas, del valor del dinero y de la productividad del goce.

En un texto que combinaba justicia e injusticia a partes muy desiguales, Leopoldo María Panero señalaba la reaparición del género poético de la fábula dieciochesca en estos años climatéricos de la generación novísima, enlazando, por cierto, con otras intuiciones de críticos profesionales exentas de sarcasmo. Queremos, pues, terminar explicando una fábula moderna. La cuenta el psiquiatra Emmanuel Régis, uno de los primeros freudianos franceses, y consiste en un fragmento de la historia clínica de un caso de pseudoalucinación motriz verbal. El enfermo en cuestión, que presentaba periódicamente a su médico informes por escrito de su estado, recuerdos, etc., comenzó a partir de cierto día a

presentar estos informes con tachaduras cada vez más numerosas sobre palabras, primero, y luego sobre frases y finalmente sobre la totalidad del texto, llegando a cubrir de tinta hasta los márgenes de las páginas. Explicó estas tachaduras como consecuencia de su deseo de no ser mal interpretado, y su entrega inútil al doctor como muestra de su buena voluntad y de que no esquivaba, en principio, declararse francamente. El idioma francés no poseía la pureza que él deseaba para, a partir de ella, expresarse; su propia expresión escrita le turbaba porque en ella veía reproducida, hasta en los grafemas, la expresión de aquellos que por su comportamiento brutal y por sus cartas de denuncia a las autoridades médicas le habían conducido a la clínica. Por recomendación del médico, cesó el enfermo de escribir y de emborronar luego la escritura, y se sustituyeron

las declaraciones escritas por diálogos orales. Pero el proceso patológico se reanudó en este nivel; cada palabra necesitaba previamente su justificación en otras que a su vez la precisaban, de modo que el enfermo alcanzó hasta catorce puntos de justificación previos a la palabra natural. En esta situación, el doctor Règis detuvo, mediante la administración de duboisina, la proliferación de círculos previos e hizo descender poco a poco a su paciente por las fases invertidas. Se regresó al plano de la expresión oral común y a la página negra equivalente del silencio absoluto en la expresión escrita; se borraron los primeros márgenes, las tachaduras, las largas y las breves, y finalmente el enfermo se situó en el punto de partida.

I. P.